Verloren gegangene Selbstverstä... in der Musik des 15.-16. ...

Hugo Riemann

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. Ernst Rabich.

Heft 17.

Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten

in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts.

Die MUSICA FICTA

Eine Ehrenrettung

Von

Prof. Dr. Hugo Riemann.

Langensalza,

Verlag von Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

1907

Preis 40 Pf.

Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten

in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts.

— Die MUSICA FICTA —

Eine Ehrenrettung.

Von

Prof. Dr. **Hugo Riemann.**

Musikalisches Magazin, Heft 17.

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1907

Jedem, der einmal den Versuch gemacht hat, sich mit der Musik des 15.—16. Jahrhunderts zu befreunden, wird es begegnet sein, daß er auf Harmonieführungen stieß, mit denen unser modernes Musikgefühl sich schlecht abfinden kann, die er als unlogisch, halt- und sinnlos ablehnt. Selbst die Herausgeber von Werken aus dieser Zeit sind oft genug diesem Schicksal verfallen, wie die schüchternen Fragezeichen verraten, welche sie gelegentlich überschriebenen ihnen notwendig scheinenden ♭ oder ♯ beigefügt haben. Es ist ja bekannt, daß so gar manches Versetzungszeichen bis ins 17. Jahrhundert hinein als »selbstverständlich« galt, ganz besonders in den sogenannten Klauseln (Schlußbildungen, Kadenzen), welche die ältere Musik so reichlich spendet, daß man wohl geradezu gesagt hat, das eigentliche harmonische Gerüst dieser alten Musik bestehe überhaupt nur aus Klauseln und die Harmoniebildungen außerhalb der Klauseln seien ohne Logik. Sagt doch noch *H. E. Wooldridge* im 2. Bande der Oxford History of Music (1905) S. 39, daß solche Klauseln ohne ersichtlichen Grund auftreten und eigentlich gar nichts abzuschließen haben

(the close seems to spring from nowhere and to end nothing) und erklärt es für vergeblich, nach weiteren logischen Elementen der Harmonieführung zu suchen. Das ist ein hartes Urteil, und es will uns gewiß wenig glaubhaft erscheinen, daß sich unsere Vorfahren Jahrhunderte lang eine Musik hätten bieten lassen, die so wenig innere Notwendigkeit besaß! Wir werden sehen, daß das tatsächlich nicht geschehen ist, daß nur in Verlust geratene Kenntnisse an einer so übeln Meinung von der Musik jener alten Zeiten schuld sind.

Man pflegt wohl alles unbefriedigende, ungenießbare, undefinierbare und gestaltlose, das die landläufige Analyse der alten Musik ergibt, auf das Konto der sogenannten Kirchentöne zu setzen, froh, daß die modernen Tonarten Dur und Moll diesen unerquicklichen Schwankungen der Harmonik ein Ende gemacht haben. Dabei vergißt man aber, daß die in den mehr nur melodisch empfundenen jedenfalls den modernen Begriff der akkordischen Fundamentierung und des voll befriedigenden Abschlusses nicht kennenden alten Kirchengesängen (dem gregorianischen Choral) herrschenden Prinzipien durch die seit dem 10. Jahrhundert aufgekommene mehrstimmige Setzweise allmählich durchbrochen waren und daß allerlei Lizenzen Bürgerrecht erlangt hatten, durch welche die ehemaligen Kirchentöne sich mit alleiniger Ausnahme des Phrygischen (Deuterus) in unser modernes Dur und Moll auflösten. Die Einführung von b statt h im Lydischen (Tritus) machte den Anfang (schon im 10. Jahrhundert); die Wahl zwischen b und h im Dorischen (Protus) folgte; aber sogar das fis statt f im Mixolydischen (Tetrardus) ist zurück bis 1200 nachweisbar. Die durch die Schüler Guidos von Arezzo schnell entwickelte

Solmisations- und Mutationslehre gab auch bequeme Formeln für die theoretische Definition der Abweichungen von der starren Diatonik der Kirchentöne an die Hand, und als schließlich 1547 Glarean in seinem Dodekachordon zu den vier alten authentischen Tönen D—d, E—e, F—f und G—g (ohne Vorzeichen) und ihren plagalen Nebenformen zwei neue C—c (Ionisch) und A—a (Äolisch, beide ebenfalls ohne Vorzeichen) nebst ihren beiden plagalen Nebenformen hinzufügte, konnte er sich bereits darauf berufen, daß der erstere in den Lagen F—f (mit b) und G—g (mit fis) und der letztere in den Lagen D—d und G—g (mit b) längst allgemein gebräuchlich seien. Der vermeintliche Widerspruch der Tonalität der Kirchentöne gegen unser modernes Harmoniegefühl existierte daher schon im 16., ja auch im 15. Jahrhundert und noch früher gar nicht mehr, wenigstens nicht in der musikalischen Praxis.

Aber ein Umstand steht freilich der bestimmten Erkenntnis der Identität des Harmoniegefühls des 15. und 16. Jahrhunderts mit unserem heutigen hemmend im Wege, nämlich eben jene Selbstverständlichkeiten, die für uns heute keine mehr sind. Die musikgeschichtliche Forschung hat da eine große Unterlassungssünde gut zu machen und endlich einmal nachzuholen, was sie hätte erledigen müssen, ehe sie daran ging, alte Tonwerke in moderner Gewandung zu reproduzieren. Ihre allererste Aufgabe wäre doch gewesen, diese Selbstverständlichkeiten erst gründlich klar zu stellen, um nicht Gefahr zu laufen, die alte Musik in schlimmster Weise zu entstellen und den modernen Lesern und Hörern Steine statt Brot zu bieten. Daß selbst noch die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hie und da in schiefe Beleuchtung gerückt

worden ist, d. h. daß wir auch vom Palestrinastil keine ganz korrekte Vorstellung bekommen haben, soll nicht vertuscht werden, obgleich die reaktionären Tendenzen der Komponisten dieser Zeit das Transpositionswesen stark einschränkten und damit die Zahl der Möglichkeiten von Mißverständnissen verringerten, während auf der andern Seite die radikal fortschrittlichen Bestrebungen einer sich regenden neuen Schule durch umständliche Bezeichnung dessen, was sie wollten, Irrtümer ausschlossen. Aber das 15. Jahrhundert und der Anfang des 16. Jahrhunderts, welche neuerdings der Jetztzeit durch Übertragungen in größerer Zahl nahe gebracht werden, sind durch die charakterisierte Unterlassungssünde bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Dem muß endlich ein Ende gemacht werden. Wir wollen bestimmt wissen: Was war denn eigentlich jener Zeit außer dem, was da stand, selbstverständlich?

Die Antwort, welche gelegentliche Anmerkungen, Vorreden usw. von Neuausgaben oder Exkurse in historischen Werken geben, lautet: »Selbstverständlich war

1. daß statt einer übermäßigen Quarte (Tritonus, Mi contra Fa, der berüchtigte *Diabolus in musica*) stets eine reine Quarte genommen wurde; wo also nach f steigend h oder nach h fallend f vorkommt, ist b statt h bezw. fis statt f selbstverständlich.

2. Bei Schlußklauseln wurde das Subsemitonium (der Leitton) und ev. die kleine Unterterz der Finalis eingeführt.«

Leider ist es aber schon um diese beiden Selbstverständlichkeiten übel bestellt. Ganz verkehrt ist es, die übermäßige Quarte und die verminderte

Quinte (die ja ebenfalls Mi contra Fa ist) auch als Zusammenklänge für verpönt zu halten und daher bei Übertragungen in die heutige Notenschrift zu verbessern, da bereits 1490 *Adam von Fulda* diese beiden Intervalle wenigstens für Schlußklauseln, in denen dem dissonanten Intervall ein konsonantes gleicher Stufenzahl folgt, geradezu für unentbehrlich erklärt:



Der Begriff Schlußklauseln (Actus tonati) ist aber sehr dehnbar. In vielen Fällen kann man alle paar Takte eine Klausel konstatieren, die aber oft durch Neueinsatz einer vorher pausierenden Stimme gestört wird. Das Feld, für welches somit der Tritonus und die verminderte Quinte freigegeben sind, ist daher ein sehr weites.

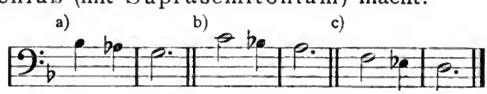
Aber selbst wo diese und andere übermäßige und verminderte Intervalle als Stimmschritte auftreten, ist die Selbstverständlichkeit der Korrektur nicht aufrecht zu erhalten. Zunächst ist zu konstatieren, daß einer der hervorragendsten Theoretiker des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts, *Johannes Tinctoris* darüber klagt, daß bei den allerberühmtesten Komponisten seiner Zeit so oft das abscheuliche Mi contra Fa vorkomme. Und die Denkmäler bestätigen das vollauf. Übermäßige Quarten, Quinten und Sekunden sind oft ausdrücklich durch beigeschriebene Versetzungszeichen unweigerlich gefordert. Wenn man aber gar die verminderte Quinte und Quarte kategorisch ebenfalls als Mi contra Fa für unmöglich erklären will, so

tut man damit dem melodischen Empfinden des 15. bis 16. Jahrhunderts bitter unrecht. Die Komponisten wußten damals so gut wie heute die ausgezeichnete Wirkung derartiger Schritte zu schätzen, wie zahlreiche Fälle des diatonischen Durchlaufens (b a g fis und umgekehrt) und wenn auch nur wenige des direkten Sprunges mit Beifügung der Accidentalen beweisen. Daß aber im Cantus bmollaris (mit ♭) der steigende Quartschritt von fis aus nicht h statt b nehmen darf, verlangt nicht nur das moderne Tonalitätsgefühl sondern ebenso auch das des 15. Jahrhunderts, und es ist übel angebrachter Respekt vor den Theoretikern, in solchem Falle fis zu verleugnen oder h aus b zu machen (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI. 1, S. 89 bezw. 131).

Aber auch das Subsemitonium und die kleine Unterterz in den Kadenzen sind nicht so selbstverständlich, daß sie blindlings angebracht werden können, wo die bekannten typischen Führungen auftreten:

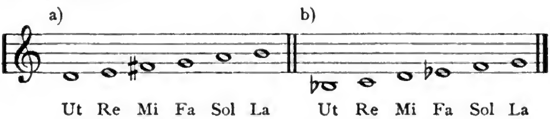


Die Erhöhung von f zu fis bei a), von g und f zu gis und fis bei b), von c und b zu cis und h bei c) sind sogar direkt falsch, wenn unter solcher Diskantführung der Tenor einen phrygischen Schluß (mit Suprasemitonium) macht:



Leider gehört nun aber freilich das ♭ vor a, b oder e in sehr vielen solchen Fällen ebenfalls zu den vorausgesetzten »Selbstverständlichkeiten«.

Gegenüber der Musik des 15.—16. Jahrhunderts darf man vor allem nicht vergessen, daß derselben unser wohlgeordnetes Vorzeichnungswesen, das für Ddur 2 ♯, für Gmoll 2 ♭, für Cmoll 3 ♭ usw. bedingt, noch durchaus fremd, weil noch nicht erfunden ist. Einigermaßen häufig findet man nur ein vorgezeichnetes ♭, selten sind bereits 2 ♭ (dann auch gewöhnlich nur in einer Stimme, aber nicht in den andern) und vorgezeichnete Kreuze kommen fast gar nicht vor. Trotzdem haben wir ganz bestimmte Aussagen der Theoretiker bis zurück in den Anfang des 14. Jahrhunderts, die uns belehren, daß Transpositionen, welche D oder B als Ut setzen, also unserm Ddur oder Bdur entsprechen, häufig vorkommen:



Das bedeutet aber nichts geringeres als die Versetzung sämtlicher vier Kirchentöne in die obere oder untere Sekunde und macht alle die Harmoniebildungen, die in der originalen Lage natürlich und selbstverständlich sind, eine Sekunde höher ebenso selbstverständlich z. B. für a) phrygische Schlüsse auf dem Fisdurakkord (!), für b) Schlüsse auf den Cmollakkord oder Esdurakkord u. a. m. Transpositionen dieser Art verraten sich aber in sehr vielen Fällen nur durch vereinzelte ♯ vor f und c bezw. ♭ vor h, e und a, oft genug nicht einmal vor den ersten vorkommenden Noten dieser Stufen, sondern erst weiterhin. Besonders lieben es die Komponisten, an Stellen, wo das ♯ nicht das Subsemitonium in einer Kadenz trifft oder das ♭ nicht als Suprasemitonium einer

phrygischen Schlußbildung in Frage kommt, durch ein ♯ oder ♭ die Transposition anzudeuten, z. B. genügt bei Stücken mit der Finalis d ein irgendwo auftauchendes ♯ vor einem sprungweise eintretenden f, um anzuzeigen, daß die Tonart nicht Dorisch (Dmoll) sondern Ddur (Ionisch) ist, oder in einem Stück mit der Finalis c ein ♭ vor e, zu verraten, daß nicht der transponierte Tritus (Cdur) sondern der transponierte Protus (Cmoll) vorliegt. Das sind gewiß »Selbstverständlichkeiten« sehr bedenklicher Art, deren Verkennen sehr großes Unheil anrichten kann!

Glücklicherweise sind uns seitens einiger nachdenklicheren Theoretiker wenige gelegentliche Winke erhalten, welche trotz dieser Unvollständigkeit des Vorzeichnungswesens doch verhüten, daß schließlich jede Komposition der Zeit wie Okeghems berühmte »Missa cujusvis (!) toni« nach Belieben in jeder der vier authentischen Kirchentonarten gesungen oder gespielt werden kann. Diese Messe erscheint mir wie eine Art Selbstironisierung der geheimniskrämerischen Notierungsweise des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Okeghem gibt nämlich den vier Stimmen des Werkes nicht nur keinerlei Vorzeichnung sondern nicht einmal Schlüssel, verrät aber durch das rätselhafte Zeichen $\overset{S}{\odot}$, wo in jeder der vier Stimmen die Finalis des beliebig zu wählenden Kirchentons ihren Sitz hat:

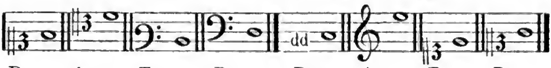


Diskant. Alt. Tenor. Baß.

Jenachdem man dieses Zeichen als d, e, f oder g deutet (für Diskant und Alt eine Oktave höher als für Baß und Tenor) steht dann die Komposition

im Protus, Deuterus, Tritus oder Tetartus (Dorisch, Phrygisch, Lydisch oder Mixolydisch) nämlich:

1. Finalis D (Dorisch). 2. Finalis E (Phrygisch).



D. A. T. B. D. A. T. B.

3. Finalis F (Lydisch). 4. Finalis G (Mixolydisch).



D. A. T. B. D. A. T. B.

was für 2 eine zu hohe, für 4 eine zu tiefe effektive Tonlage ergibt; da aber das Unterscheidende der Kirchentöne gar nicht in verschiedener Tonlage sondern vielmehr in verschiedener Ordnung der Halbtöne und Ganztöne beruht:

Dorisch: 1 ½ 1 1 1 ½ 1; Phrygisch: ½ 1 1 1 ½ 1 1; Lydisch: 1 1 ½ 1 1 1 ½; Mixolydisch: 1 1 ½ 1 1 ½ 1; (eigentl.: 1 1 1 ½)

so wird man vielmehr für alle vier Fälle eine Tonlage vorziehen, die allen Stimmen bequem ist, d. h. weder dem Sopran zu hoch noch dem Baß zu tief liegt. Dem entspricht am besten die Domizilierung aller vier Finales auf der Tonhöhe von g bezw. g'. Die vier Tonarten sind dann natürlich durch Kreuze oder Been innerhalb der Oktave g–g' herzustellen:

1. 2.



Dorisch. Phrygisch.

4. 4.



Lydisch. Mixolydisch.

Da aber das Dorische durch die erniedrigte Sexte zu unserem Moll geworden ist und das Lydische durch die erniedrigte Quarte zu unserem Dur, so ist die zweckmäßigste Vorzeichnung vielmehr:



1. Dorisch. 2. Phrygisch. 3. Lydisch. 4. Mixolydisch.

Wie nun je nach der Wahl des einen oder des anderen Kirchentones die Klauseln auf Grund derselben Notierung verschieden auszufallen haben, wird als selbstverständlich vorausgesetzt, z. B. wird der Anfang des Sanctus die Formen annehmen:

1. Dorisch. 2. Phrygisch.



3. Lydisch.



4. Mixolydisch.



Doch unterscheidet schon *Glarean* (1547, S. 455) bei der Besprechung dieser Messe nicht mehr den mixolydischen Ton vom Lydischen, da ja durch Annahme von fis statt f das Mixolydische mit dem Lydischen identisch wird.

Eine solche Bestimmung, dasselbe Stück nach Belieben in dem einen oder dem anderen Kirchentone auszuführen, ist natürlich ein ganz besonderer Ausnahmefall und dokumentiert sich als solcher hinlänglich durch die fehlenden Schlüssel. Die

kleine Probe genügt ja, darzutun, daß der Charakter, der Stimmungsausdruck durch die Wahl des einen oder des anderen Kirchentones ganz gewaltig verändert wird, daß also die Freistellung der Wahl die wechselnde Verfügung über hochbedeutende Ausdrucksmittel bedeutet. Es versteht sich aber von selbst, daß, abgesehen von diesem und ähnlichen Experimenten, vielmehr der Komponist gerade dieses Mittel von vornherein entsprechend dem beabsichtigten Ausdrucke in ganz bestimmter Weise ausnutzen und dasselbe zu einem integrierenden Bestandteile des Werkes machen wird. Aber *Glareans* Anmerkungen öffnen uns die Augen für die Erkenntnis, daß unsere bisherige Behandlung solcher älteren Werke in Übertragungen für die heutige Praxis leider in gar vielen Fällen, ohne es zu wollen und ohne dazu vom Komponisten Erlaubnis zu erhalten, in ganz ähnlicher Weise den Ausdruck durch Annahme eines anderen Kirchentones als den gemeinten, gefälscht hat. Und das einfach darum, weil wir die wichtigsten Selbstverständlichkeiten um ein paar minder wichtige aus dem Auge verloren haben.

Glarean sagt nämlich (Dodekachordon S. 31):

> **Jedes Musikstück hört entweder mit Re oder mit Mi oder mit Ut auf,**

d. h. jedes Stück steht entweder in der Dorischen oder der Phrygischen oder Lydischen Tonart. Er läßt damit den Unterschied des Lydischen und Mixolydischen fallen, indem er beide nicht nur miteinander, sondern auch dazu noch mit dem von ihm neu aufgestellten Jonischen (C—c) identifiziert. C ist ihm Ut naturale, F = Ut connexum, g = Ut disjunctum (Ausdrücke, die darauf basieren, daß in dem Hexachord auf C weder h

noch b vorkommt, in dem auf F b [synemmenon, conjunctum, connexum], in dem auf G aber h [diezeumenon, disjunctum]). Ebenso ist für ihn das Dorische (D—d) mit dem Äolischen (A—a) identisch, und auch G—g mit b ist ihm selbstverständlich dorisch, d. h. es hat die Finalis Re:

Hexachordum										
naturale:	C	D	E⁀	F	G	A				
	Ut	Re	Mi							
connexum:				F	G	A⁀	B	C	D	
				Ut	Re	Mi				
disjunctum:					G	A	H⁀	C	D	E
					Ut	Re	Mi			

Diese drei bereits im 12. Jahrhundert als Grundlage der Solmisationslehre aufgestellten Hexachorde geben zunächst jedem der drei von *Glarean* unterschiedenen Finaltöne (Ut Re und Mi) dreierlei Tonlagen — man beachte aber besonders, daß Fa und Sol, die doch eigentlich die Finales des Tritus und Tetartus sind, fallen gelassen und durch Ut ersetzt sind —:

C = Ut : C D E F G A H C (Cdur)
F = Ut : F G A B C D E F (Fdur)
G = Ut : G A H C D E Fis G (Gdur)

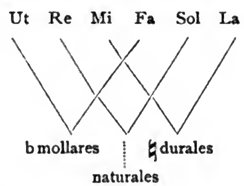
D = Re : D E F G A H (B) C D (D dorisch, Dmoll)
G = Re : G A B C D E (Es) F G (G dorisch, Gmoll)
A = Re : A H C D E Fis (F) G A (A dorisch, Amoll)

E = Mi : E F G A H C D E (E phrygisch)
A = Mi : A B C D E F G A (A phrygisch)
H = Mi : H C D E Fis G A H (H phrygisch).

Aber damit ist das Gebiet der Transpositionen keineswegs abgeschlossen; schon Johannes de Muris (de Francia) um 1320 redet von D = Ut als einer ganz gewöhnlichen Sache, besonders in der welt-

lichen Musik (Cantilena) und John Hothby (gest. 1487) geht soweit, Ut = Fis und Ut = Des aufzustellen! Pietro Aron (1. Hälfte des 16. Jahrh.) sagt aber geradezu, daß jeder Ton Ut, Re, Mi, Fa, Sol oder La sein könne (vgl. die tabellarischen Aufweisungen in seinem Compendiolo II. cap. 60) und gibt damit erst diesem System der Transpositionen die letzte Abrundung. Durch die Fülle damit sich ergebender Möglichkeiten weist aber Glareans oben gegebener Satz den einfachen Weg: Jedes Stück schließt entweder mit Ut oder Re oder Mi!

Die alten Theoretiker haben aber auch früh bemerkt, daß jedes Hexachord aus zwei Hälften besteht und die drei oberen Töne desselben den drei unteren ihrer tonalen Natur nach innig verwandt sind. Schon *Adam von Fulda* und nach ihm viele andere ordnen die 6 Töne in drei Paare mit der Charakteristik (Proprietates vocum):



Ut und Fa heißen nämlich b mollares, weil sie unter sich den Halbton haben, also ähnlich wirken wie b (über a) und wie alle durch ♭ erniedrigten Töne (vgl. G. Kellers »naturally flat notes« in meiner Geschichte der Musiktheorie S. 301), Mi und La heißen ♮ durales, weil sie über sich den Halbton haben wie h und alle durch ♯ erhöhten Töne (Kellers »naturally sharp notes« das.); die restierenden Töne Re und Sol heißen naturales, weil sie weder nach

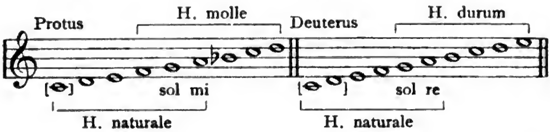
oben noch unten weisen (außerhalb des Halbtonintervalls stehen). Diese wichtige Unterscheidung enthüllt uns wieder einige Selbstverständlichkeiten. Ebenso wie nämlich unter Fa stets Mi liegt, so liegt unter Ut ebenfalls stets Mi, wenn nur dieser eine Ton unterhalb vorkommt. Wo also D = Ut gesetzt ist, liegt unter D ebenso selbstverständlich Cis, wie unter c im nicht transponierten Satze h liegt (Subsemitonium, ohne Mutation, vgl. Geschichte der Musiktheorie S. 338). Und ebenso wie über Mi Fa liegt, liegt auch über La ein Fa, ein Halbton, wenn nur diese eine höhere Stufe berührt und wieder gewendet wird (ebenfalls ohne Mutation). Die alte Regel ist ja: »*Una voce super La semper canendum Fa.*« Wo also z. B. in G dorisch (F = Ut, D = La) die E Stufe als höchste vorkommt, ist Es durchaus selbstverständlich.

Aber im Herabsteigen von g zu d nimmt g Dorisch ebenso wie das nicht transponierte Dorisch im Herabsteigen von d zu a den Halbton über La:

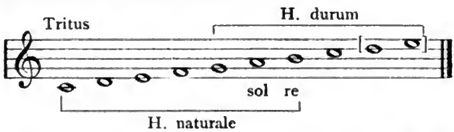


(d dorisch) (g dorisch)

d. h. Dorisch ist im 15. Jahrhundert bereits wirkliches Moll im heutigen Sinne und macht auch die Klauseln auf seiner vierten Stufe nicht mit der Dur- sondern mit der Mollharmonie. Seine Skala aufwärts benutzt das h doch nur als Brücke zum Leittone, wo ein Schluß auf d folgen soll. Für die Praxis des 15. bis 16. Jahrhunderts verbindet mit dem Hexachordum naturale prinzipiell der Protus das Hexachordum molle, der Deuterus dagegen das Hexachordum durum:



Der Tritus liegt ja eigentlich von f bis f mit ♭, in welcher Form er das Hexachordum molle nach oben durch das Hexachordum naturale verlängert; der Tetrardus von G bis g (mit f!) verbindet das H. durum mit dem H. naturale; die von Ut bis Ut laufende an Stelle beider getretene Form c — c kennt das b nur noch als gelegentliche Melodiespitze (Fa supra La) und verbindet wie der Deuterus das H. naturale mit dem H. durum:



d. h. der Protus mutiert ascendendo mit Mi für La, descendendo mit La für Mi, der Deuterus und Tritus vertauschen dagegen La mit Re.

Das Subsemitonium von Re und La (bei Schlüssen auf Re oder La) ist wohl eine sehr begreifliche Analogiebildung des Subsemitoniums von Fa, Ut und Sol. Eine Motivierung desselben hat keiner der alten Theoretiker versucht; das Subsemitonium der voces naturales und voces ♮durales zerstört ja doch deren proprietas vollständig und macht sie zu voces bmollares, hat also zwischen solchen Ausführungen überhaupt keine Stelle. Trotzdem steht sein hohes Alter außer allem Zweifel. Schon die beiden Franco heben die Vortrefflichkeit der großen Sexte vor der Oktave, der großen Terz vor der Quinte und

der kleinen Terz vorm Einklange hervor, und die Déchantierregeln (Gesch. d. Mth. S. 123 ff.) schematisieren solche Fortschreitungen mehr und mehr. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts aber (Marchettus von Padua, Johannes de Muris) ist die Verwandlung der kleinen Sexte in die große im Übergange zur abschließenden Oktave selbstverständlich.

Fassen wir nun das Ergebnis dieser kleinen Erörterung seinen praktischen Ergebnissen nach kurz zusammen, so ist vor allen Dingen an jedem Tonstück, dem man seine richtige Harmonie nach den Voraussetzungen der Zeit geben will, festzustellen, welcher Ton Finalton ist, weiter aber, welcher Solmisationsname diesem Finaltone zukommt, ob er Ut, Re oder Mi ist. Damit ist zunächst entschieden, ob die Tonalität Dur oder Moll oder Phrygisch (Moll mit Halbschluß auf der Dominante) ist. Weiter aber sind damit für alle Klauseln im Verlaufe des Stückes die Wege gewiesen; denn gleichviel in welchem Kirchentone das Stück steht, unter allen Umständen stehen ihm Schlüsse auf sämtlichen leitereignen Harmonien der sechs Stufen des Hexachords (unter Ausschluß der 7. Stufe!) zu. Nur Schlüsse auf Mi (phrygische Schlüsse) verwandeln die leitereigene kleine Terz stets in die große. Bekanntlich läßt aber die Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts in den Schlüssen meist die Terz aus (auch im Phrygischen), besonders wenn dieselben eine Fermate tragen, in welch letzterem Falle auch für andere Stufen als Mi die Verwandlung des Mollakkords in einen Durakkord üblich ist, wenn die Terz nicht fehlt.

Die Harmonien in der **nicht transponierten** Lage sind also, gleichviel ob Ut, Re oder Mi Finalis ist:

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
1.	Cdur	Dmoll	Edur(!)	Fdur	Gdur(*Gmoll)	Amoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Emoll, * für Finalis Re).

Die Transposition mit 1 ♭ (F = Ut) verändert bereits das Harmoniebild sehr stark:

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
2.	Fdur	Gmoll	Adur(!)	Bdur	Cdur(*Cmoll)	Dmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Amoll, * für Finalis Re).

Ebenso die Transposition mit 1 ♯ (G = Ut):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
3.	Gdur	Amoll	Hdur(!)	Cdur	Ddur(*Dmoll)	Emoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Hmoll, * für Finalis Re).

Noch stärker verschieben sich die Verhältnisse wenn B = Ut gesetzt wird (2 ♭):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
4.	Bdur	Cmoll	Ddur(!)	Esdur	Fdur(*Fmoll)	Gmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Dmoll, * für Finalis Re).

und gar mit 2 ♯ (Ut = D):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
5.	Ddur	Emoll	Fisdur(!)	Gdur	Adur(*Amoll)	Hmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Fismoll, * für Finalis Re).

Nur selten begegnet einem noch die Transposition mit 3 ♭, welche Es = Ut setzt (nur mit Finalis F, als Fmoll, tritt sie öfter auf):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
6.	Esdur	Fmoll	Gdur(!)	Asdur	Bdur(*Bmoll)	Cmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Gmoll, * für Finalis Re).

Durch die Subsemitonien von Re, Sol und La in den Klauseln und das Suprasemitonium von La wachsen aber der Harmonik aller 6 Fälle noch mehrere konsonante Akkorde zu:

1. (mit cis) Adur, (mit fis) Ddur und Hmoll, (mit gis) Edur, (mit ♭) Gmoll und Bdur.
2. (mit fis) Ddur, (mit h) Gdur und Emoll, (mit cis) Adur, (mit es) Cmoll und Esdur.
3. (mit gis) Edur, (mit cis) Adur und Fismoll, (mit dis) Hdur, (mit f) Dmoll und Fdur.
4. (mit h) Gdur, (mit e) Cdur und Amoll, (mit fis) Ddur, (mit as) Fmoll und Asdur.
5. (mit dis) Hdur, (mit gis) Edur und Cismoll, (mit ais) Fisdur, (mit c) Amoll und Cdur.
6. (mit e) Cdur, (mit a) Fdur und Dmoll, (mit h) Gdur, (mit des) Bmoll und Desdur.

Endlich kommt als eine weitere Möglichkeit hinzu der Halbschluß auf der Dominante der tonischen Harmonie (in der Art des phrygischen Schlusses), der aber nur für das Dorische (Finalis Re) zu den ohnehin schlußfähigen Akkorden einen neuen bringt (1. Adur, 2. Ddur, 3. Edur, 4. Gdur, 5. Hdur, 6. Cdur). Halbschlüsse statt der Klauseln auf anderen Stufen sind ausgeschlossen.

Die folgende Tabelle zeigt für jeden der 6 Fälle eine Übersicht der verfügbaren Harmonien:

1.



2. (1 b)



3. (1 ♯)



4. (2 b)



5. (2 ♯)



6. (3 b)



(Die Bögen ⁀ heben die nur durch Subsemitonien der Klauseln entstehenden Harmonien [die mit schwarzen Noten gedruckten] heraus.)

Damit dürfte so ungefähr das ganze Gebiet der Musica ficta, d. h. der außerhalb der Guidonischen Hand sozusagen in der Luft schwebend gedachten transponierten Musik umschrieben sein. Ein kleines praktisches Beispiel mag wenigstens einen Teil des gesagten illustrieren und zeigen, wie die Anbringung von ♯ oder ♭ durchaus nicht von der Willkür abhängt, sondern mit zwingender Notwendigkeit sich ergibt. Es mag zugleich beweisen, in welchem Maße die bisherige unzulängliche Anbringung von Accidentalen die Kompositionen entstellt hat. Ich wähle das Ron-

deau »Jamais tant que je vous revoye« von Gilles Binchois (1400—1460), welches Sir John Stainers »Dufay ad his contemporaries« S. 64 aus Cod. Can. 213 der Bodleiana zu Oxford mitteilt. Daß es Stainer nicht gelungen ist, die Harmonie des Stückes zu enträtseln, werden wir sogleich sehen. Das Stück beginnt und schließt mit G, macht auch noch mehrere Nebenschlüsse auf G, so daß zweifellos G Finalis ist. Dem Tenor und Contratenor ist ein ♭ vorgezeichnet. Der Diskant hat nur im weiteren Verlauf einige ♭ vor h, auch zwei vor f die aber sicher für e gemeint sind, das dem f unmittelbar folgt; vor f wären sie mehr als zwecklos, da dasselbe nur als Spitzenton vorkommt, wo es selbst bei Ut = G nicht fis sein könnte. Stainers Übertragung sucht das fehlende ♭ für h in der Diskantvorzeichnung als ernst gemeint zu nehmen, muß aber doch bereits im 5. Takt ein ♭ supplieren. In dem ganzen Werke aber hat Stainer nicht ein einziges ♭ vor e für nötig erachtet, obgleich schon im 3. Takt e als Melodiespitze des Diskant erscheint, unmittelbar gefolgt von b im Tenor, dem Stainer daher ein ♮ gibt! Anstatt im reinen Gmoll stehen daher bei Stainer die ersten vier Takte in reinem Cdur:



Eine solche Verzerrung des wirklichen harmonischen Sachverhalts muß freilich zu schiefen Urteilen über die Werke dieser Zeit führen. Natür-

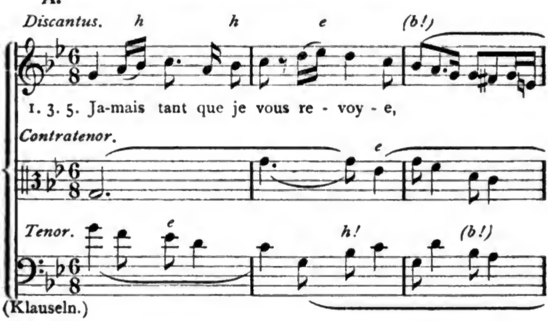
lich ist g **als Re** zu setzen, d. h. die ersten vier Takte stehen genau ebenso in Gmoll wie das kleine instrumentale Nachspiel. Weiterhin aber folgen Klauseln auf den Harmonien Cmoll, Adur (phrygisch, zu Ende des ersten Teils), wieder in Gmoll, Fdur, Gmoll, Cmoll, Bdur und schließlich wieder in Gmoll. Es fehlen also von den besprochenen Möglichkeiten der Schlußbildung in g phrygisch (s. oben 2) nur die auf Dmoll, Ddur (Halbschluß) und Esdur. Gegen die Logik der Harmonieführung ist sicher auch vom heutigen Standpunkte aus nichts einzuwenden. Ich mache in meiner hier folgenden Übertragung des Stückes durch übergeschriebene Tonbuchstaben die Stellen bemerklich, wo Stainer Accidentalen weggelassen oder irrtümlich hinzugefügt hat.

Die geklammerten Zahlen ($\frac{3}{2}$) bezw. ($\frac{4}{1}$) bei den beiden Fermaten deuten die für Form des Rondeau üblichen alternierenden Repetitionen der Teile A und B an in der Folge:

AB, AA, ABAB.

Gilles Binchois, Rondeau.

A.




Ma très bel-le dame et ma joy-e,
Re
Sol
h h h (b!)
Au cuer n'a-ray es-ba-tement!
Sol Re Re
B.
h (b!)
3. 2.
1. 6. Et si n'ay po-oir nul-le-
Mi Re


ment
De
e
d
(Fehler)
Re
Ut
Re
e
h
n'esjo - ir comme so - loy - e.
(b!!)
Sol
Sol
Sol
Fa
(b!)
f
Fine.
Da capo
(4./1.)
Re
Re

Wären die Kompositionen der Dufay, Binchois und Konsorten wirklich nicht von gesünderer harmonischen Logik als sie in den bisherigen Übertragungen sich darstellen, die durchschnittlich nicht besser sind als diese Stainersche, so würden ein paar kleine Probebeispiele in musikgeschichtlichen Werken zur Orientierung vollkommen ausreichen, und es wäre verlorene Liebesmüh, sie zu neuem Leben wecken zu wollen. Ich denke aber, daß meine obigen Ausführungen einigermaßen geeignet sein werden, das Gegenteil zu erweisen. Wir haben gegenüber den Meistern des weltlichen und geistlichen Liedes im 15. Jahrhundert eine Ehrenschuld abzutragen; wir haben ihnen unrecht getan und müssen Abbitte leisten. So wie das Lied jener fast 4 Jahrhunderte zurückliegenden Zeit unter dem veränderten Aspekt sich ausnimmt, kann es heute noch mit Nutzen studiert und mit Vergnügen gehört werden.

Meine im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinende Sammlung »Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrhundert« (c. 100 Madrigale, Caccias, italienische, französische und spanische Balladen und Rondeaux und deutsche Lieder im originalen 3—4stimmigen Tonsatze) wird, hoffe ich, eine andere Meinung von dem Werte der musikalischen Kunst vor der Palestrina-Epoche in breite Schichten der Musikfreunde tragen und beweisen, daß in der Musikgeschichte mit dem 14. Jahrhundert ein neues Zeitalter beginnt, das der Renaissance, dessen hochwertvolle Schöpfungen bisher nur zufolge mangelnder Vorarbeiten unter einer gänzlich falschen Beurteilung gelitten haben.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

bhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. Ernst Rabich

Heft		Preis
1.	Dr. Edgar Istel, Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. Zur Einführung in Ph. Wolfrums Weihnachtsmysterium.	0,40
2.	W. Steinhäuser, Zur Choralkenntnis.	0,50
3.	Prof. Dr. O. Klauwell, Beethoven und die Variationenform. (U. d. Pr.)	
4.	Prof. Dr Max Zenger, Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen.	0,60
5.	Prof. Emil Krause, Kurzgefaßte Darstellung der Passion des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.	1,00
6.	Prof. Dr. Wilibald Nagel, Goethe und Beethoven. (U. d. Pr.)	
7.	Prof. Dr. Otto Klauwell, Komponist und Dichter.	0,50
8.	Erof. Dr. Wilibald Nagel, Goethe und Mozart.	0,50
9.	A. König, Die Ballade in der Musik.	0,75
10.	Prof. H. Draheim, Goethes Balladen in Loewes Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes.	
11.	Prof. Dr. Wilibald Nagel, Gluck und Mozart. Ein Vortrag.	0,50
12.	Prof. Dr Max Zenger, Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. I. Teil. Von den ältesten Zeiten bis inkl. Beethoven.	0,80
13.	Prof. Dr. Max Zenger, Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. II. Teil. Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms.	0,50
14.	Prof. Otto Schmid, Das geistige Band in Mozarts Schaffen.	0,25
15.	Pfarrer Karl Klebe, Die Orgel im Gottesdienst. (Unter der Presse.)	
16.	Prof. Otto Schmid-Dresden, Johann Michael Haydn. (1737 bis 18(6.) Sein Leben und Wirken.	0,30
17.	Prof. Dr. Hugo Riemann, Verloren geg keiten in der Musik des 15.—16. Jahrh.	
18.	Prof. Dr. Wilibald Nagel, Die Musik i Beitrag zur Geschichte der musikalischen	
19.	Seminar-Oberlehrer Rich. Noatzsch, Zur	
20.	Adolf Prümers, Berühmte Thomaskanto	
21.	Eugen Segnitz, Goethe und die Oper in	
22.	Elsbeth Friedrichs, Der erste Musikunterr	
23.	Prof. Albert Tottmann, Mozarts Zauberf	
24.	Franz Dubitzky, Religionsbekenntnisse u	
25.	Stephan Krehl, Kompositionsunterricht	
26.	Prof. Ernst Rabich, Der evangelische K	
*27.	Prof. Dr. Wilibald Nagel, Studien zur G	
28.	Max Puttmann, Joseph Haydn als Vok	
29.	Prof. Dr. O. Klauwell, Theodor Kirchner Kleinkunst.	
30.	Dr. Max Unger, Von Mendelssohn-Ba... England.	0,40
31.	Max Puttmann, Franz Grillparzer und die Musik.	0,30
32.	Franz Dubitzky, Kühne Harmonien aus neuer und alter Zeit.	0,45
33.	Rich. Noatzsch, Die musikalische Form der deutschen Volkslieder.	0,40

* Gebunden 70 bezw. 80 Pf. mehr.

	DATE DUE	